

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES – V

HAUTES ÉTUDES MÉDIÉVALES ET MODERNES
100

Venise & Paris 1500-1700





DROZ



ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES – V

HAUTES ÉTUDES MÉDIÉVALES ET MODERNES
100

Venise & Paris, 1500-1700

La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France

Actes des colloques de Bordeaux et de Caen
(24-25 février 2006, 6 mai 2006)

Textes réunis par
Michel Hochmann



Librairie DROZ S.A. – 11, rue Massot, Genève – 2010





« Venetia Quanta Fuit » (?)

Le paysage de ruines à Venise dans la première moitié du *Cinquecento* [*]

Christophe Brouard

École pratique des hautes études, Paris

Université Michel-de-Montaigne - Bordeaux 3




Atque (utinam mea me fallant oracula vatem :
vanus et a longa posteritate ferar !),
nec tu semper eris, quae septem amplecteris arces :
nec tu, quae mediis aemula surgis aquis [1].

Le dessin de Domenico Campagnola intitulé *Paysage avec une forteresse en ruine*, exposé pour la première fois à Caen[2], présente, comme je l'ai indiqué, une iconographie topique en matière de paysage, qui est en phase avec les thèmes dominants des arts figuratifs au milieu du XVIe siècle, aussi bien en Vénétie qu'en Italie centrale. En effet, le panorama vallonné et boisé qui se détache sur un arrière-plan montagneux présente une physionomie assez traditionnelle à cette époque en Vénétie, du moins chez les spécialistes

* Je tiens à remercier Michel Hochmann ainsi que Stefania Mason pour leurs précieux conseils, ainsi qu'Isabelle Jaillard-L'Herbette pour ses observations et ses encouragements, Carel van Tuyll et Victoria Fernandez, au département des Arts graphiques du Louvre pour m'avoir facilité l'obtention de certaines reproductions.

1. J. Sannazzaro, *Ad Ruinas Cumarum, Urbis vetustissimae*, v. 25-28, cité dans *Antologia della poesia italiana. Cinquecento*, sous la direction de C. Segre et C. Ossola, Turin, 1997 (rééd. 2001), p. 22 : « Fasse le ciel que mes prophéties me trompent, moi le poète inspiré, et que je sois considéré comme menteur aux yeux d'une longue postérité, et [ou : car] tu n'existeras pas pour toujours, toi qui embrasses les sept collines, ni toi, sa rivale, qui surgis au milieu des flots. ». Je remercie Stéphane Solier pour sa traduction du poème sannazarien.
2. C. Brouard, dans *Splendeur de Venise* (catalogue de l'exposition, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Caen, musée des Beaux-Arts), Paris, 2005, cat. 64, p. 108-109.



locaux du paysage comme Bonifacio, Sustris ou Titien. C'est dans les détails que ce dessin dévoile une iconographie originale : l'arbre qui domine la partie gauche de la composition semble faire contrepoids à un complexe architectural résultant d'un agglomérat de ruines antiques et de constructions rustiques.

Nous aimerions par l'intermédiaire de cet exemple revenir sur l'évolution du motif de la ruine à Venise et dans ses provinces les plus proches – nous ne traiterons pas de la plus éloignée des villes de la Vénétie actuelle, Vérone, car le contexte culturel et historique propre à cette ville tend à la distinguer très nettement des autres cités vénètes, ni même des villes lombardes (Brescia, Bergame) situées aux confins du *dominio* de *Terraferma* de la *Serenissima*. Venise, on le sait bien, n'a pas d'antécédents romains directs – comme le remarque Flavio Biondo da Forlì dans sa *Roma ristaura* : « (...) accrebbe meravigliosamente la città di Vineggia d'un subito nel suo principio per esser stata edificata, non da pastori come Roma, ma da potenti e ricchi. »[3]. La cité des Doges fonde par ailleurs son historiographie sur cette particularité, de même que sur le paradigme d'une république fondée sur l'« excellence [de son] régime politique »[4]. Mais alors, quelles peuvent être les raisons qui conduisent certains des artistes actifs au milieu du XVIe siècle à insérer des ruines antiques – ou plutôt *composées* à partir de vestiges antiques – dans les paysages peints ou dessinés ?




Trois points doivent être pris en compte pour tenter de comprendre le paysage de ruines en contexte vénitien, jusqu'ici peut-être trop univoquement rattaché à l'influence des artistes nordiques – de Jan Van Scorel à Lambert Sustris et Hieronymus Cock.

Nous traiterons d'abord de l'impact (réel ou supposé) de l'*Hypnerotomachia Poliphilii* sur les arts figuratifs à Venise – rappelons que l'ouvrage y fut publié pour la première fois en 1499 par Aldo Manuzio. Les spécialistes qui ont abordé le sujet des ruines sous son aspect iconographique présentent l'ouvrage comme une source d'inspiration majeure. Nous verrons cependant que ces observations méritent d'être nuancées en ce qui concerne le contexte vénitien. En effet, les ruines n'apparaissent dans l'iconographie du paysage que deux décennies plus tard, probablement sous l'influence des peintres flamands. Nous analyserons l'introduction du thème des ruines à Venise à partir des années 1520-1530, et l'impact possible des artistes du Nord dans ce processus. Ceci

3. *Roma Ristaurata*, et *Italia illustrata da Flavio Biondo da Forli, tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno*, Venise, Tramezzino, 1548.
4. E. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante. Les horizons d'un mythe*, Paris, 1999, p. 256.





nous conduira à aborder les différents développements de ce *genre* au milieu du siècle, et plus particulièrement la contribution de Domenico Campagnola dans le renouvellement de l'iconographie du paysage « pastoral ».

Hypnerotomachia Poliphili

> Quand je fus approché tout près, je m'arrêtai pour contempler plus à loisir si grande insolence d'architecture qui était à demi démolie, composée de quartiers de marbres blancs (...). Là, il y avait de toutes sortes de colonnes, parties tombées et rompues, partie entières, et en leurs lieux avec leurs chapiteaux, architraves, frises, corniches et soubassements de singulière invention et ouvrage, avec plusieurs autres pièces de noble sculpture, totalement hors de connaissance quelle en avait été la taille et quasi réduits à leur première forme, trébuchés et dissipés çà et là par la campagne (...). Puis, contre les murailles ruinées (...) se traînaient plusieurs petites lézardes, lesquelles, à chacun petit bruit qu'elles faisaient en ce lieu désert, cela me causait une horreur merveilleuse, considéré que j'étais jà [en] suspens et en doute. Il y avait merveilleuse abondance de porphyres, jaspes et serpentines de toutes couleurs, fort belles et riches : ensemble grande qualité des pièces de diverses histoires de bosse et demi-taille, montrant l'excellence de leur temps, blâmant et accusant le nôtre, auquel la perfection de cet art est comme tout anéantie [5].

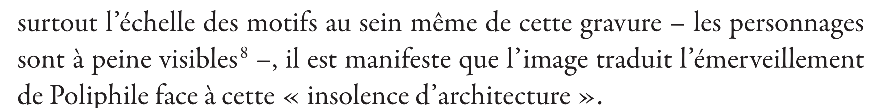




Roland Mortier, dans son ouvrage consacré à la poétique des ruines en France, relève très justement au sujet du *Songe* que « dans plusieurs cas, la xylographie a précédé, donc orienté et motivé le texte, qui ne serait – dans ces conditions – qu'une illustration et une explication du dessin. » [6]. Dans le *Songe*, la mélancolie ambiante est traduite par la présence de ruines, figurées sous une forme tout à fait inédite pour l'époque (fig. 1) [7] : il est probable que cette vignette inspira l'auteur des xylographies des *Emblemata* d'Alciat, plus d'une quarantaine d'années après. Si l'on considère la place que prend la gravure sur la page, mais

5. F. Colonna, *Le Songe de Poliphile*, traduction Jean Martin, [éd. originale, Paris, 1546], présentation, translittération, notes, glossaire et index par G. Polizzi, Paris, 1994, p. 26.
6. R. Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, 1974, p. 34. Ces discordances entre illustrations et texte sont analysées par M. Ariani et M. Gabriele, « Le illustrazioni », dans F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, M. Ariani et M. Gabriele (éd.), Vicence, 1998, vol. 2, p. XCV-CIX : certaines des descriptions effectuées, des proportions données ou des attributs évoqués dans le texte ne réapparaissent pas dans les vignettes.
7. F. Colonna, *op. cit.* note 6, vol.1, p. 238.





surtout l'échelle des motifs au sein même de cette gravure – les personnages sont à peine visibles[8] –, il est manifeste que l'image traduit l'émerveillement de Poliphile face à cette « insolence d'architecture ».

On a maintes fois cité l'*Hypnerotomachia Poliphili* comme étant l'un des premiers textes élégiaques consacrés aux ruines, et l'essai de Sabine Forero Mendoza replace dans son contexte humaniste cet étrange ouvrage qui mêle, dans une synthèse propre au temps, la tradition courtoise et les spéculations antiquisantes – selon l'auteur, le texte associe continûment « féerie et reconstruction érudite »[9]. Il est fort probable qu'un tel ouvrage, par ailleurs, n'aurait pu voir le jour à Rome, et que l'éloignement culturel et géographique a contribué à l'affirmation de combinaisons propres à l'humanisme vénitien[10].

Dans ce sens, l'ouvrage, publié rappelons-le à l'aube du XVIe siècle, semble aussi annoncer un point de vue plus archéologique sur le monde romain. Comme le souligne Makarius dans son récent ouvrage[11], « le *Songe* est bien plus qu'un songe : par glissement de sens, Polia signifie en grec l'Antiquité. Autrement dit, la recherche de Polia est une quête initiatique : chercher l'amour, c'est vouloir remonter aux origines. C'est-à-dire vouloir connaître le sens caché des




choses en commençant par les considérer comme des signes »[12]. C'est en cela que les ruines se chargent ici d'un sens historique s'agrégeant en quelque sorte aux significations allégoriques ; le texte admet souvent, comme ont pu le souligner Forero, Mortier et Makarius, la co-existence de ces deux dimensions.

Au regard de la postérité éditoriale de l'*Hypnerotomachia* (l'ouvrage fut édité à maintes reprises, puis traduit dans différentes langues), on a été tenté, à l'instar de Makarius, de prêter à ce livre richement illustré une double influence sur les artistes et les écrivains, ainsi que, dans un autre registre, sur l'art des jardins. Si la chose est vraisemblable dans ce dernier cas, nous serions enclin à plus de prudence

8. Cette impression est renforcée dans la gravure correspondante, au sein de l'édition française (1546) : le rapport d'échelle y est encore plus frappant, les ruines prennent une nouvelle ampleur, se déploient en profondeur et sont envahies par la végétation. Voir Colonna, *op. cit.* note 5, p. 224.
9. S. Forero Mendoza, *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, 2002, p. 104.
10. Voir à ce sujet M. Ariani et M. Gabriele, « L'autore del 'Polifilo' », dans Colonna, *op. cit.* note 7, vol. 2, p. LXIII-XC : « (...) il rapporto di un toscano con la lingua era tutt'altro da quello di un veneto che invece, libero da forti istanze 'materne' e costretto a misurarsi con lingue studiate sui libri, poteva liberamente inventare, come ha fatto appunto l'autore di *HP* [*Hypnerotomachia Poliphili*] », p. LXXXIX.
11. M. Makarius, *Ruines*, Paris, 2004.
12. Makarius, *op. cit.* note 11, p. 15.





au sujet des relations entre le texte et les arts visuels. Curieusement, les œuvres, même profanes, exécutées à Venise entre la fin du XVe et du début du XVIe siècle ne s'inspirent pas du recueil, voire de ses nombreuses illustrations. L'ouvrage, malgré son unicité, son succès éditorial international, appartient, quoi qu'il en soit, plus au monde de Mantegna et de Jacopo Bellini qu'à celui de Titien.

L'une des œuvres emblématiques de la peinture vénitienne du début du *Cinquecento*, la *Tempesta* de Giorgione, laisse apparaître une série de vestiges – antiques ? – au second plan. Même si d'aucuns ont prétendu que le petit *paese*[13] était une évocation du *Songe de Poliphile*[14], les premières descriptions et, surtout, la rareté d'un tel sujet en peinture à cette époque ne nous portent pas à adhérer à cette proposition. En partant de cette œuvre, il nous a semblé opportun de montrer quelles formes prennent les ruines dès lors qu'elles intègrent l'iconographie du paysage vénitien en ce tout début de siècle. Force est d'admettre que dans le maigre groupe d'œuvres concernées[15], la thématique dominante est religieuse : certains paysages de *Saint Jérôme dans le désert* sont ainsi ponctués de ruines antiques. Si la présence des ruines souligne bien alors le caractère historique de la scène sacrée, voire l'historicité du saint lui-même, elle participe d'une antithèse qui oppose la régénération chrétienne au déclin du monde païen (ou la fragilité de la vie matérielle et la primauté fondatrice de la vie spirituelle...). C'est dans cette mouvance qu'il faut encore considérer le *Saint Jérôme* de Bellini conservé aujourd'hui à Washington et daté de 1505[16]. Si l'environnement naturel du saint est une dérivation des paysages artificiels et




13. Rappelons les termes employés par Michiel dans sa *Notizia d'opera di disegno* : « el paeseto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato, fo de man de Zorzi de Castelfranco » au sujet de la *Tempesta*, « la tela delle Venere nuda, che dorme in un paese (...) », au sujet de la *Vénus endormie* de Dresde, « la tela a oglio delli tre phylosophi nel paese (...) » pour décrire les *Trois Philosophes* de Vienne... Par *paese*, rappelons-le, les contemporains de Giorgione et Titien entendaient désigner des peintures de paysage.
14. Luigi Stefanini a été le premier à avancer cette hypothèse (1941). Voir L. Stefanini, *Il "motivo" della Tempesta di Giorgione*, Padoue, 1955 ; cf., par ailleurs, S. Settis, *La Tempesta interpretata*, Milan, 1978.
15. À noter un grand tableau de chevalet – 184 × 214 cm –, jadis dans la collection Ventura, à Florence, attribué à l'entourage de Giorgione, représentant *Vertumne et Pomone dans un paysage* (fonds Fiocco, Fondazione Cini, Venise), d'où se détache un grand arc ruiné. L'œuvre date cependant plus probablement des années 1510-1520, comme le suggèrent ses dimensions et son iconographie.
16. Voir la récente notice de Mauro Lucco, dans *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting* (catalogue d'exposition, National Gallery, Washington, Kunsthistorisches Museum, Vienne), D. A. Brown et S. Ferino-Pagden (dir.), New Haven - Londres,

rocheux de tradition léonardesque, le motif de l'amphithéâtre en ruine à l'arrière-plan, placé au-delà de remparts dominant un promontoire, le très monumental cryptoportique, au pied, et le pont romain (une sorte de *Ponte rotto* simplifié) qui sépare le second plan et le groupe de ruines semblent empreints d'un certain «réalisme» relevant d'une culture *visuelle* marquée par l'*antiquarismo* naissant[17]. Les motifs n'ont aucun rapport avec les édifices dessinés par le père de l'artiste, Jacopo, connus par les deux carnets conservés au Louvre et au British Museum[18], mais pourraient avoir été empruntés à des recueils de croquis, ou imités d'après des vestiges observés en Istrie ou à Vérone… Nous serions tenté d'évoquer, dans un tel contexte, les possibles références aux recherches de Mantegna sur l'antique[19]. Quoi qu'il en soit, ces ruines tranchent, par leur précision monumentale, avec le caractère plus symbolique des colonnes de la *Tempête*[20], mais aussi avec les vestiges du *Songe de Poliphile*. En cela, elles préfigurent en quelque sorte les versions plus tardives de Domenico Campagnola.

Dans la gravure commencée par Giulio Campagnola, *Deux bergers dans un paysage*, datée de 1515-1520, Domenico réinsère la ruine d'un amphithéâtre qui apparaît sur le dessin préparatoire, conservé au Louvre[21]. Cette gravure, emblé-




2006, cat. 22, p. 132-135. Nous renvoyons à cette notice pour la bibliographie relative à l'œuvre de Bellini.

17. Cette approche concerne aussi le *Saint Jérôme dans le désert* de Bartolomeo Montagna (Milan, Brera, inv. 2188), où se détache un arc double qui rappelle la Porta dei Leoni de Vérone ; voir notamment B. L. Brown, dans *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* (catalogue de l'exposition, Palazzo Grassi, Venise), B. Aikema et B. L. Brown (dir.), Milan, 1999, cat. 122, p. 456-457. De même, la *Madone à l'enfant* de Cima da Conegliano, datée des mêmes années (Londres, National Gallery, inv. 634), présente dans le paysage à l'arrière-plan, entre différentes habitations et un monastère, de curieuses ruines antiques ; on pourrait les croire inspirées d'un temple romain.

18. Même si Jacopo Bellini a bel et bien copié des monuments antiques, et qu'il collectionnait par ailleurs des pièces antiques. Voir M. Bolla, « Mantegna e l'antico a Verona », dans *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500* (catalogue d'exposition, Palazzo della Gran Guardia, Vérone), Venise, 2006, p. 83-89, et la bibliographie relative.

19. Outre l'essai de Margherita Bolla cité, voir aussi ceux d'I. Favaretto et G. Bodon, « Cultura antiquaria e immagine dell'arte classica negli esordi di Mantegna », dans *Mantegna e Padova, 1445-1460* (catalogue d'exposition, Musei Civici agli Eremitani, Padoue), sous la direction de D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo et A. M. Spiazzi, Milan, 2006, p. 51-61 (riche bibliographie), et S. Zamponi, « Mantegna e la maiuscola antiquaria », dans le même catalogue, p. 73-79.

20. Pour L. Stefanini, *op. cit.* note 14, ces colonnes sont une allusion sémantique à l'auteur de la source littéraire du tableau (l'*Hypnerotomachia Poliphili*), Francesco Colonna.

21. Sur la gravure (burin, état unique, 135 × 257 mm) : G. J. van der Sman, *Le Siècle de Titien. Gravures vénitiennes de la Renaissance*, Zwolle, 2003, cat. II. 6, p. 73, à qui l'on renvoie pour



matique du courant « philo-arcadien » ou « pastoral » propre à la peinture vénitienne des premières décennies du siècle, dévoile un nouveau registre où la ruine ne relève plus de l'exégèse figurative (Bellini) propre au discours religieux mais d'une réinterprétation des églogues pastoraux (Campagnola) adaptés à un monde pictural poétique et profane. Ainsi, l'introduction de ce nouveau motif dans le répertoire des *topoi* propres aux scènes champêtres vénitiennes de ces premières décennies du *Cinquecento* marque selon nous une étape importante dans l'affirmation progressive du paysage de ruine à Venise. C'est même, à différents égards, l'indice que les artistes vénitiens sont en phase avec leurs contemporains d'Italie centrale, mais, dans un registre pastoral qui leur est propre.

On observe ainsi dans cette gravure, comme on le verra plus tard dans les derniers dessins de Domenico Campagnola, une sorte de confrontation entre les motifs propres au paysage vénitien de ces années – les fabriques en arrière-plan, la lisière du bois, les bergers et leur troupeau, la musique –, eux-mêmes hérités de l'églogue bucolique virgilienne ou sannazarienne, et des éléments que l'on pourrait qualifier de plus romains.





On serait donc tenté d'affirmer que le motif de la ruine apparaît dans le genre du paysage bien avant l'arrivée de Van Scorel et de ses élèves, Van Calcar ou Sustris. Van Scorel séjourne à Venise dès 1521, après un séjour en Terre sainte, qui sera suivi par un séjour romain : il y peint un *Tobie et l'ange*[22], que l'on a déjà rapproché, sur le plan structurel, de certains dessins de Domenico Campagnola. Malheureusement, la gravure du padouan est un exemple isolé dans la production graphique (ou picturale) vénitienne de cette époque. En effet, nous n'avons guère pu observer d'œuvres antérieures au passage des Flamands traitant ainsi la

les références bibliographiques. Quant au dessin (Louvre, département des Arts graphiques, inv. 4648, plume et encre brune, 134 × 258 mm, recto piqué pour le transfert), voir notamment la notice de K. Oberhuber, dans *Le Siècle de Titien* (catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris), Paris, 1993 (rééd. 1999), cat. 93, p. 506-507 ; il est peu vraisemblable que, comme le suggère (puis le réfute) Oberhuber – à la lumière des vêtements portés par les bergers du premier plan –, « le contraste entre (...) le théâtre antique (...) et les bâtiments ruraux (...) » soit une illustration « des modes de vie différents, [c'est-à-dire] la vie à la ville et la vie à la campagne, ou encore les arts majeurs et les arts mineurs (...) ». En effet, il s'agit d'une évocation plus subtile du monde arcadien tel que le conçoit l'artiste : il mêle ainsi des éléments antiques, échos d'un monde mythique, et des constructions plus contemporaines.

22. Huile sur bois, 45,6 × 88,3 cm, signé et daté « Joannes Scorell de Hollandia 1521 », Kunstmuseum im Ehzenhof, Düsseldorf ; voir notamment la notice de B. L. Brown, dans *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord...*, cité note 17, p. 464-465. L'artiste séjourne à Venise avant son séjour romain qui se poursuivra sous de bons augures (protégé du pape Adrien VI) jusqu'en 1524, date de son retour en Hollande.

ruine antique, à la manière d'un fragment autonome. Peu avant, Cima da Conegliano, dans une échelle assez inhabituelle, avait laissé la part belle aux ruines dans sa *Sainte Conversation*[23] mais, ici encore, dans un dispositif sémantique relevant du discours apologétique de l'Église sur le monde païen. Peu après, à l'instar des artistes toscans ou romains, Pordenone, dans deux de ses premières *Saintes Conversations*[24], avait encore recours à la rhétorique opposant la ruine païenne et la vigueur de l'église incarnée par la Vierge en trône – qui sera par la suite le leitmotiv des *Adorations des Mages* ou *des Bergers*, peintes par Palma l'Ancien[25], Bonifacio de' Pitati[26] ou Jacopo Bassano[27]. Enfin, dans des contextes fort différents, Carpaccio inséra à diverses reprises des morceaux de ruines dans ses

23. Parme, Galleria Nazionale, huile sur bois, 194 × 134 cm, inv. 361. Luigi Menegazzi, dans sa monographie, souligne que les ruines ne sont pas « un ricordo archeologico » mais un « motivo decorativo » ; L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Trévise, 1981, p. 120 (fig. 114).
24. Retables de Vallenoncello et de Susegana : respectivement, huile sur toile, 315 × 171 cm, Santi Ruperti e Leonardo, Vallenoncello, et huile sur bois, 287 × 178 cm, signé « JOAN ANT PORDENON », daté avant 1516, Santa Elisabetta, Susegana. Selon Caterina Furlan (*Pordenone*, Milan, 1988, p. 69-73), l'architecture en ruine à l'arrière-plan de la *pala* de Susegana est une allusion au Temple de Jérusalem, dont Jean-Baptiste – qui pointe de son doigt l'exèdre en ruine – avait annoncé la destruction.




25. Entre autres, l'*Adoration des Bergers*, de Zogno (huile sur toile, 243 × 157 cm, église Santo Lorenzo), et l'imposante *Adoration des Mages*, datée 1528 (huile sur toile, 470 × 260 cm, Brera, Milan) ; voir P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milan, 1988, p. 205, 243-244.
26. La grande quantité de *Saintes Conversations* (et de *Saintes Familles*) construites sur le même schéma d'opposition entre un premier plan, où se tiennent les saints, et un second plan, composé de ruines de tout type, corrobore la nature décorative ou païenne de ce motif chez Bonifacio et son atelier. Voir les exemples de l'Accademia Carrara à Bergame (inv. 411), de la National Gallery de Londres (inv. 1202), de la sacristie de Santo Stefano à Venise, de la Collection Mestrovich à Venise, du LACMA à Los Angeles, daté 1535 environ, et l'*Adoration des Bergers*, de la Birmingham Art Gallery. Citons par ailleurs les observations de Luisa Attardi, dans sa notice de la *Sainte Conversation* de Bonifacio au Louvre (dans *Le Siècle de Titien*, cité note 22, cat. 62, p. 436) : « La présence de ruines de l'Antiquité classique et des paroles de l'Évangile souligne la signification symbolique de la réunion sacrée qui prenait souvent un caractère plus mondain dans les interprétations de Palma Vecchio, de Bonifacio même, de Paris Bordon et de Polidoro da Lanciano, comme le voulait la mode à Venise dans la deuxième et la troisième décennie du siècle. »
27. Contrairement aux *Adoration des Mages* d'Édimbourg (National Gallery of Scotland), de l'Accademia (Venise) et de Stamford (Burghley House, collection Earl of Exeter) de Jacopo Bassano, qui présentent des citations littérales de l'*Adoration des bergers*, gravée en 1509 environ par Dürer, pour le recueil dit de la *Petite Passion*, lui-même édité en 1511 (cf. Bartsch, 10, vol. 7, 1980, p. 115, n°20), il semble que les saintes conversations de Bonifacio n'aient pas de sources iconographiques directes détectables. Ce dernier n'accorde pas la même importance que son ancien élève à la mise en perspective des motifs de ruines.

œuvres religieuses, comme la *Méditation sur la Passion du Christ*, dominée par le dossier du trône du Christ (Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 11.118) ou les toiles du cycle de la Scuola di Santo Stefano (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, inv. 23 ; Louvre, département des Peintures, Paris, inv. 181 ; Brera, Milan, inv. 170), ponctuées par de nombreux édifices purement imaginaires[28].

Notre propos est ici de retracer la genèse d'une peinture de *paysage de ruine* typiquement vénitienne, indépendante des développements propres à la peinture religieuse. Le motif de la ruine se trouve traité selon le contexte pictural générique dans lequel il est sollicité. Si d'une part, annexée au récit religieux, la ruine permet de polariser le contraste entre le plan sacré du temps éternel et le plan profane du temps humain, inversement, en tant que motif isolé dans la peinture de paysage, la ruine devient un pur symbole iconique chargé de connotations atemporelles.

Le développement du paysage à Venise (1520-1530) et l'apparition du motif de la ruine




Le *Couple d'amants et le pèlerin dans un paysage*, attribué à Domenico Capriolo, et daté de 1520 environ, nous permet d'aborder la nouvelle place que prend le motif de la ruine dans l'iconographie du paysage. Ici encore, on est proche de la conception giorgionesque du motif : les éléments en ruine composent, de même que le crâne montré aux amants, une *vanitas* somme toute traditionnelle fonctionnant sur une dichotomie amour / fugacité du temps héritée du monde courtois[29].

Peu après, les rares dessins de Van Scorel rendent compte d'une tout autre approche du monde antique et de la ruine dont on peut imaginer qu'ils sont le fruit de son expérience romaine (1521-1524). Cette sensibilité romaine est aussi perceptible dans les paysages développés en arrière-plan de ses *Vierge à l'enfant*, à l'instar du tableau de Tambov, daté de 1533 et peint dans son pays

28. Voir notamment P. Humfrey, *Carpaccio*, Paris, 1992 (éd. originale, Milan, 1991), p. 98-99, 110-114. À ces œuvres, nous pourrions ajouter la fascinante toile de Berlin représentant les *Préparatifs de l'ensevelissement du Christ* (145 × 185 cm, inv. 239) : l'abondance de motifs ruinés fait notamment allusion au tremblement de terre survenu au moment de la mort du Christ, relaté par Matthieu (27 : 51-60).

29. A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, Rome, 1988, p. 85-86 (note 11) ; G. Fossaluzza, « Profilo di Domenico Capriolo », *Arte Veneta*, 37 (1983), p. 49-66.

d'origine[30]. Si l'on considère les indications de Van Mander selon lesquelles l'artiste séjourne à Rome jusqu'en 1524, il est pratiquement impossible que Van Scorel ait eu une réelle influence sur les artistes actifs à Venise à cette époque en ce qui concerne le développement du paysage de ruines[31] ; au contraire, sa palette et ses paysages, de même que le format des œuvres peintes en Hollande, à l'instar de la *Madone* Tambov, vont être très marqués par l'apport des Vénitiens et par son séjour romain[32].

Le bref passage de Van Scorel dans la Sérénissime est suivi, une décennie plus tard, par l'arrivée de quelques uns de ses élèves, comme Jan Stephan van Calcar, d'origine allemande[33], qui se trouve à Venise dès 1536. S'il précède de peu Lambert Sustris, dont on fixe l'arrivée à Venise vers les années 1539-1540[34], son rôle dans l'affirmation du paysage de ruines reste encore à démontrer, malgré les travaux de Nicole Dacos. Celle-ci n'hésite pas à ré-attribuer un groupe de dessins placés, de manière convaincante, dans le catalogue de Stefano dell'Arzere[35] pour attribuer également à Van Calcar le *Déluge*, une gravure datée de 1535-1540. Au-delà de ces considérations, cette gravure suggère une approche fort différente de celle qui prévalait alors à Venise[36]. Comme l'observe N. Dacos à propos des




30. Huile sur toile, 66 × 44 cm, Kartinaya Galeria, Tambov (Russie), inv. 13. L'œuvre est un pendant du *Portrait d'homme* de la Gemäldegalerie de Berlin.
31. Voir à ce sujet M. Faries et M. Wolff, « Landscape in the early paintings of Jan van Scorel », *Burlington Magazine*, 138 (1996), p. 724-733.
32. Voir N. Dacos, *Roma Quanta Fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Bruxelles - Paris, 2005, p. 45-65 ; M. Faries, « Jan van Scorel », dans *I Fiamminghi a Roma. 1508-1608* (catalogue d'exposition, Bruxelles, palais des Beaux-Arts, Rome, palais des Expositions), Bruxelles, 1995, p. 318.
33. Le profil de cet artiste demeure encore assez flou : N. Dacos, *op. cit.* note 32, p. 109-125 (chap. VI, « À Venise et à Padoue, Lambert Sustris [et Jan Stephan van Calcar] »).
34. Voir la récente proposition d'A. Bristot, « Dedicato all'amore per l'antico : il camerino di Apollo a Palazzo Grimani », *Arte Veneta*, 58 (2001), p. 43-101 ; celle-ci suggère que l'auteur de la fresque peinte sur la lunette de la *Stanza di Apollo* au palais Grimani de Santa Maria Formosa, à Venise, est Lambert Sustris. Cette attribution paraît discutable, notamment si l'on se réfère aux décors postérieurs du peintre (Villa dei Vescovi, à Luvigliano, par exemple). Toutefois, à l'instar de Sustris, l'auteur de la lunette montre une réelle connaissance des ruines romaines : on trouve ainsi cités le Panthéon, le castel Sant'Angelo et plusieurs obélisques.
35. A. Ballarin, dans *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento* (catalogue d'exposition, Musei Civici, Padoue), D. Banzato et A. Ballarin (dir.), Rome, 1991, cat. 79 et 80, p. 159-164 ; Giovanni Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Florence, 2001, cat. 101 et 102, p. 430-439.
36. N. Dacos, *op. cit.* note 32, p. 111-114 ; M. Faries, « A woodcut of the Flood re-attributed to Jan van Scorel », *Oud Holland*, 97 (1983), p. 5-12 ; D. Rosand et M. A. Muraro, *Titian and the Venetian woodcut*, Washington, 1976, cat. 80, p. 262-265.



anatomies, la xylographie « révèle la connaissance de Raphaël (…) par l'entremise de Marcantonio Raimondi [et de] Michel-Ange (…) »[37] ; le paysage paraît en revanche déstructuré, avec un rendu approximatif de la perspective.

Van Calcar, l'auteur présumé de la gravure, introduit également une série de ruines dans les arrière-plans des planches du *De Humani corporis fabrica*[38] d'Andrea Vesalio, pour lequel il avait déjà gravé d'autres xylographies pour son *Tabulae sex* publié en 1538 à Padoue. Ces gravures publiées en 1543 à Bâle sont à mettre en rapport avec un dessin que Dacos attribue à Sustris et qu'elle identifie comme étant le *Temple de Sérapis* (jadis sur les pentes du Quirinale)[39].

C'est Sustris qui aujourd'hui encore est perçu comme le principal artisan d'un renouveau du paysage à Venise, et notamment au travers de son traitement de la ruine antique. Nicole Dacos attribue son intérêt pour le paysage de ruines à ses années de formation en Hollande, auprès de Van Scorel[40]. En témoignerait un tableau récemment publié, la *Vierge au perroquet*, qui serait la reprise d'une œuvre célèbre du maître, par ailleurs copiée à maintes reprises[41]. Pour la spécialiste belge, il s'agirait du « premier grand paysage de ruines, conçu encore en Hollande, comme un rêve (…) »[42] ! Outre le fait que la main de Sustris paraît difficilement décelable – même si nous n'avons pas pu étudier l'œuvre de près –, cette affirmation est inexacte : la thématique du paysage ponctué de ruines est abordée presque simultanément par de nombreux artistes flamands, dont Posthumus et Van Heemskerck[43].





On trouve d'ailleurs à Venise, quelques années avant l'arrivée de Sustris, un célèbre exemple de citation de vestiges antiques dans la *Présentation de la Vierge au temple* de Titien[44]. Le monument antique acquiert un statut inhabituel au

37. N. Dacos, *ibid*., p. 111.
38. D. Rosand et M. Muraro, *op. cit.* note 36, p. 211-235.
39. *Temple de Sérapis au Quirinale (Frontispice de Néron)*, lieu de conservation et dimensions inconnus. Voir N. Dacos, *ibid*., p. 117-118 : ce dessin aurait inspiré l'artiste d'origine flamande pour le paysage de ruines présent à l'arrière-plan de la *Vierge au perroquet* que lui attribue Nicole Dacos.-18.
40. N. Dacos, *ibid*., p. 114-117.
41. N. Dacos, « Lambert Sustris e Jan van Scorel », *Arte Veneta*, 56 (2000), p. 38-51.
42. N. Dacos, *op. cit.* note 32, p. 117.
43. Ces artistes se trouvent au même moment à Rome et gravent leurs noms sur la voûte de la Domus Aurea ; Dacos, *op. cit.* note 32.
44. P. Fortini Brown, *Venice & Antiquity. The Venetian sense of the past*, New Haven - Londres, 1996, p. 279 ; D. Rosand, *Peindre à Venise au XVIe siècle*, Paris, 1993 (éd. originale, New Haven - Londres, 1982), p. 101-105.

sein de ce sujet religieux, renvoyant sans doute aux nouvelles conceptions antiquisantes en faveur à Venise – Serlio est alors installé dans la Sérénissime et l'on a définitivement laissé de côté l'imaginaire hiéroglyphique des premières années du siècle pour un art de la citation beaucoup plus rigoureux[45]. Titien n'a pas encore voyagé à Rome lorsqu'il introduit cette pyramide – « symbole architectural de rayonnement [témoin] de l'incarnation de la Sagesse divine dans une Antiquité reculée (...) »[46] –, le portique à la colonnade composite ou le torse sculpté, au sein de la *Présentation*.

Une tradition persistante voulait que le paysage ait été peint par Lambert Sustris – ce qui anticiperait son arrivée à Venise à 1538, plutôt qu'à la date de 1539 généralement retenue[47]. Le style même du paysage ne laisse, selon nous, guère de prise à cette hypothèse.

L'intervention de Sustris au sein de l'*Odeo* Cornaro à Padoue et de la Villa dei Vescovi à Luvigliano généralement datée des années 1540-1544, marque au contraire une étape significative dans l'affirmation d'une nouvelle typologie de paysage. On a pu évoquer les sources de ces paysages (en se référant essentiellement à Polidoro da Caravaggio et Van Heemskerck), leur caractère innovant – en ce qu'ils combinent des « éléments qui n'ont plus rien de la '*veduta*' »[48] – et les poser en symboles de l'avènement du maniérisme romain en Vénétie. Toutefois, on s'est peu attardé sur leur réception et leur influence éventuelle sur la peinture locale, notamment à Venise[49]. Ces expériences se déroulent en




45. Sur l'influence de Serlio à Venise, voir notamment l'essai pionnier de C. Gould, « Sebastiano Serlio and Venetian Painting », *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, vol. 25, 1-2 (1962), mais aussi L. Olivato, « Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati », *Arte Veneta*, 25 (1971), p. 284-291, ou plus récemment Id., « Ancora per il Serlio a Venezia. La cronologia dell'arrivo e i suoi rapporti con i Dilettanti d'Archittettura », *Museum Patavinum*, 3 (1985).
46. Rosand, *op. cit.* note 44, p. 102 ; P. Fortini Brown, *op. cit.* note 44, p. 279, y voit un obélisque.
47. Cette dernière hypothèse a fait l'objet de polémiques. Il nous semble plus intéressant d'y voir la métaphore d'une répartition des tâches au sein de l'atelier de l'artiste ; un prélude, en quelque sorte, à la spécialisation des artistes et, par là, à la naissance des genres picturaux. Voir Gombrich, « Renaissance Theory and the development of Landscape in Renaissance Italy », *Gazette des Beaux-Arts*, 41 (1953), p. 355-360.
48. N. Dacos, *op. cit.* note 32, p. 121.
49. Travaux en cours de Bert Meijer, évoqués par M. Hochmann, « Girolamo Muziano et l'évolution du paysage en Italie pendant la deuxième moitié du XVIe siècle », dans *Pejzaż – Narodziny Gatunku 1400-1600* (Actes du colloque, université Mikolaja Kopernika, Toruń, 23-24 octobre 2003), Toruń, 2004, p. 245-264.



dehors de la lagune, dans un cercle humaniste et littéraire philo-romain qui gravite autour de l'incontournable Alvise Cornaro – qui avait aussi commandé à Campagnola des « *teste dipinte nel soffitato della camera, (...) da Raphaello* »[50]. Cornaro, qui avait effectué dans sa jeunesse un voyage à Rome, avait sans doute admiré les croquis que Falconetto y réalisa en sa compagnie. On perçoit ce qui pouvait fasciner Cornaro chez Sustris : l'artiste, encore sous l'influence d'un long séjour à Rome, montrait sans doute à son arrivée des croquis d'une Rome champêtre semée de ruines, et ses premiers tableaux de chevalet peints à Padoue, comme l'*Allégorie sur la poursuite de la Fortune*[51], montrent encore l'emprise des antiques romaines. Sa contribution aux *Sorti*, édités à Venise en 1540 par Marcolini illustre aussi cette fascination de la ruine et une connaissance réelle des vestiges antiques : on peut, à juste titre, comme l'envisage Dacos, rapprocher ces gravures du dessin du *Temple de Sérapis* ou des ruines du *De Humani corporis fabrica* de Vesalio[52] – en laissant de côté la question de l'attribution de ces différentes œuvres.




Lambert Sustris, comme Titien avant lui, ou Paris Bordon à la même époque, travaille le motif de la ruine antique dans une perspective relativement nouvelle à Venise ou Padoue. Il faut ajouter que, hors des limites vénitiennes et des expériences des Flamands à Rome ou d'autres artistes travaillant dans la Ville (comme Polidoro, Sebastiano del Piombo, etc.), l'insertion de ruines monumentales connaît aussi une grande fortune dans la peinture maniériste. Le Parmesan, dont le style et les inventions formelles influencèrent Schiavone, Véronèse ou Sustris[53] et qui, contrairement à son maître, Corrège, séjourna à Rome (1524-1527), en offre un bel exemple dans la *Madonna di San Zaccaria*[54]. Toutefois, si ce traitement de la ruine reste majoritairement orienté

50. M. A. Michiel, cité par L. Olivato, dans *Alvise Cornaro e il suo tempo* (catalogue d'exposition, Loggia et Odeo Cornaro, Palazzo della Ragione, Padoue), L. Puppi (dir.), Padoue, 1980, p. 204.
51. Huile sur toile, 147 × 230 cm, musée des Beaux-Arts de Besançon ; voir la notice d'O. Le Bihan, dans *Splendeur de Venise*..., cité note 2, cat. 77, p. 182.
52. Dacos, *op. cit.* note 32, p. 118.
53. Pour une approche générale du sujet, voir la récente contribution de G. Nepi Scirè, C. Cremonini et D. Ferrara, « Parmigianino e il Veneto », dans *Parmigianino e il manierismo europeo* (catalogue d'exposition, Galleria Nazionale, Parme, Kunsthistorisches Museum, Vienne), L. Fornari Schianchi et S. Ferino-Pagden (dir.), Milan, 2003, p. 119-127.
54. Réalisée quelques années après son séjour romain, cette œuvre est généralement datée de 1530-1533. Huile sur bois, 74 × 60 cm, galerie des Offices, Florence, inv. 1890 ; voir la

par des enjeux théologiques et dévotionnels, il nous permet de mesurer l'attrait quasi-universel que pouvaient exercer les ruines antiques romaines sur les contemporains de Sustris, de Titien et de Campagnola.

Domenico Campagnola, on le sait bien, était le plus estimé des dessinateurs de paysages dans la région – « rares étaient ceux qui pouvaient lui être comparés » [55] – et il fut l'un des inventeurs du dessin de collection signé [56]. Le *Paysage avec une forteresse en ruine* du Louvre suggère ainsi, en amont de la tradition flamande, un attrait profond pour la ruine antique, que l'on ne peut réduire à l'influence de Sustris ou des peintres nordiques présents à Venise et Padoue. Nous reviendrons sur les différences d'approche entre les dessins de ruines de Campagnola et de Sustris.

Il paraît avant tout essentiel de resituer le goût pour la ruine à Venise dans un contexte culturel et littéraire large. Venise est, durant les années 1545-1555 le lieu privilégié de l'édition d'épigrammes élégiaques [57] qui constituent des modèles en matière de « poétique des ruines ».





Un *strambotto* (genre de poème mis en musique, très en vogue au début du XVIe siècle) en témoigne dès 1512, date à laquelle Nicolò Zopino publie un recueil de l'Arétin intitulé *Opera nova del fecundissimo giovene Pietro Pictore Aretino, zoe Stramboti, Sonetti, Capitoli, Epistole, Barzellete et una Desperata*. Le court poème traduit par Mortier est « fondé sur la simple juxtaposition énumératrice » [58] :

> Peintures « grotesques », dépouilles, spectacles, flèches et armes,
> Processions triomphales, arcs, théâtres et belles sculptures,
> Trophées, tombeaux, épitaphes et poèmes,

notice récente d'A. Muzzi, dans *Parmigianino e il manierismo europeo*..., *op. cit.* note 53, p. 220-222 (cat. 2.2.22).

55. U. Procacci, « Una 'vita' inedita del Muziano », *Arte Veneta*, 8 (1954), p. 249 : l'auteur anonyme a rédigé cette vie de Muziano en 1584.
56. E. Saccomani, « Il paesaggio nel disegno veneziano della prima metà del Cinquecento : i disegni da collezione », dans *Pejzaż*..., *op. cit.* note 49, p. 201-216. Je remercie Elisabetta Saccomani de m'avoir fait parvenir un tiré à part de son article, ainsi qu'Anna Maria Lepacka.
57. On le sait bien, Venise est par ailleurs le principal centre d'édition et d'impression en Italie à cette époque. Voir notamment A. Quondam, « Mercanti d'onore, mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinqueceno », dans *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, A. Petrucci (dir.), Bari, 1977, p. 51-104.
58. Mortier, *op. cit.* note 6, p. 42.





Colosses, amphithéâtres, gestes [ou exploits ?], peintures,
Victoires, torses, marbres dorés,
Charrues, pioches, socs, piquets :
Toutes les choses qui ne sont pas sujettes à mourir
Sont bientôt conduites à leur fin par le Temps.
[*ou* : Tout ce qui ne subit pas les destructions opérées par l'homme
Est rapidement mené à son terme par le Temps][59].

Le poème oppose la Rome victorieuse qu'incarnent les monuments antiques et la Rome laborieuse du temps de l'Arétin, encore modeste, et restée au stade du labourage. Le texte préfigure les différentes poésies élégiaques célébrant, sous une forme plus aboutie, la grandeur des ruines de Rome, et qui marquent la production littéraire du milieu du siècle. Le sonnet *Superbi Colli* de Castiglione, rédigé avant 1529 (date de sa mort) est ainsi publié par Gabriele Giolito en 1547, dans un recueil anthologique intitulé *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti*.

Superbi colli, e voi sacre ruine
Che'l nome sol di Roma anchor tenete ;
Ahi che reliquie miserande havete
Di tante anime, eccelse e pellegrine !




Theatri, archi, colossi, opre divine,
Triomphal pompe gloriose e liete,
In poco cener pur converse siete
E fatte al vulgo vil favola al fine.

Cosí se ben un temp al tempo guerra
Fanno l'opre famose, a passo lento
E l'opre e i nomi insieme il tempo atterra.

Vivrò dunque fra miei martir contento,
Ché se'l tempo da fine a cio ch'è in terra,
Darà forsi anchor fine al mio tormento.[60]

59. « Grotesche spoglie ludi strali e armi / Triumphi : archi : theatri : e bel scolture/ Trophi : sepulcri : epitaphi : e carmi / Colossi : Amphiteatri : gesti : picture / Victorie : tronchi : aurati marmi / Arastri : zappe : vomeri : e ficture / Quel che non senten le mortal ruine / Dal tempo in brieve son condutte alfine. ». Extrait de Mortier, *op. cit.* note 6, 1974, p. 41. Le *strambotto* est également retranscrit par P. Fortini Brown, *op. cit.*, 1996, p. 291, appendice 2.

60. Mortier, *ibid*., p. 56-57. Notons des divergences entre la retranscription de Mortier et celle de C. Segre et C. Ossola, *op. cit.* note 1, p. 201 ; nous citons ici brièvement ces divergences :

Une fois encore, la ruine « devient le support d'une méditation toute personnelle sur la souffrance et la mort », comme le souligne Forero-Mendoza[61], à l'instar du long épigramme élégiaque *De Roma*, écrit par Janus Vitalis (Sicilien d'origine) publié en 1552 à Venise – dans le recueil *Jani Vitalis Panormitani Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Elogia* – toujours chez Giolito. La valeur sacrée et intemporelle qu'accorde Castiglione à la ruine comme symbole de la grandeur romaine est incarnée par l'expression « sacre rovine ». Cette sacralité de la ruine révèle sa nature de relique ou d'« icône, homologue à la réalité qu'elle représente, comme l'est toute image entretenant avec son référent une relation d'analogie »[62]. Ce thème se retrouve encore dans certaines adaptations du sonnet, telle celle composée par Bernardo Tasso, poète et courtisan vénitien présent à Tunis en 1535 lors du siège de la ville, et publié à Venise en 1556, puis en 1560, par le même Giolito (dans le Livre III de ses *Amori*)[63].



On peut encore évoquer l'édition des *Stances* de l'Arioste, en 1545 à Venise chez Furlano, puis celle d'un autre sonnet élégiaque, de Lodovico Paternò, en 1560 au sein d'un recueil intitulé *Nuovo Petrarca* – et nous ne mentionnons ici que les textes étudiés et publiés. Les artistes vénitiens disposaient donc d'un *corpus* littéraire dont la sensibilité élégiaque était particulièrement en accord avec la vision flamande et mélancolique des ruines. Dans ces mêmes années (1551) paraissait d'ailleurs le *Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta* de Hieronymus Cock, qui offrait aux amateurs (et surtout aux artistes) un remarquable répertoire de *vedute* romaines, présentées d'une manière tout à fait inédite. Anvers, la ville où Cock résidait, entretenait de nombreux échanges avec la Sérénissime[64] et il n'est pas utile de rappeler que Véronèse s'inspira de certaines de ses gravures pour agrémenter les paysages de la Villa Barbaro à Maser, peints à fresque dix ans plus tard[65].



« Superbi colli (...) / Colossi, archi, teatri, opre divine / (...) E l'opre e i nomi il tempo invido atterra / (...) ».

61. Forero Mendoza, *op. cit.* note 9, p. 105-106.
62. Selon la définition de Forero-Mendoza, *ibid*., p. 153.
63. Voir l'édition de référence : B. Tasso, *Rime (Amori, Egloghe, Elegie, Poemetti, Salmi, Odi)*, P. Serassi-Lancelotti (éd.), Bergame, 1749.
64. Voir le récent article de P. Stabel, « Venezia e i Paesi Bassi : contatti commerciali e stimoli intellettuali », dans *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord...*, *op. cit.* note 17, p. 31-43 (et plus particulièrement p. 36-39).
65. Il existe une vaste littérature sur le sujet. Voir notamment G. J. Van der Sman, « Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento », dans *Il Rinascimento a Venezia...*, *op. cit.* note 17, p. 152 (et la bibliographie relative) ou plus récemment



Enfin, ce bref panorama éditorial vénitien concernant le thème de la ruine ne saurait être complet si l'on omettait la publication de traités ou de guides architecturaux de Rome, comme le *Antichità di Roma* de Palladio, paru en 1554 à Venise[66], ou, une décennie auparavant, du Livre III *Des Antiquités* de Serlio publié chez Marcolini[67] – la même année que les *Sorti* déjà évoqués. Dans cet environnement, l'attention particulière de l'éditeur et libraire Michele Tramezzino (partagé entre Venise et Rome) pour les différents « guides » de Rome est exemplaire : il publie ainsi à plusieurs reprises[68] la célèbre *Roma ristaurata* (ou *Trionfante*) de Flavio Biondo, mais aussi le *Delle Antichità della città di Roma* de Fauno[69] ou le *Libro delle Antichità di Roma* de Ligorio en 1552[70].

Essentiellement élaborées ou *consacrées* dans un cercle culturel et humaniste où réapparaissent les figures de Marcolini, l'Arétin, Doni[71], Serlio ou Alvise Cornaro, ces productions sont la marque d'un vif intérêt pour la culture romaine, qu'attestent aussi, par ailleurs, certains choix artistiques qu'on ne peut dissocier des nouveaux partis pris esthétiques diffusés par les cercles philo-romains, menés notamment par un groupe de familles patriciennes




la synthèse d'A. M. Lepacka, « Pejzaż archeologiczny w grafice XVI wieku. Uwagi o Narodzinach i karierze Veduta Romana », dans *Pejzaż…*, *op. cit.* note 49, p. 305-318.

66. *L'antichità di Roma di M. Andrea Palladio. Raccolta… dagli Autori Antichi, et moderni Novamente posta in luce…*, Venise - Rome, Vinc. Lucrino, 1554 ; l'ouvrage est édité à nouveau l'année suivante, à Venise, par Matteo Pagan. Voir également l'édition moderne *Le antichità dell'alma città di Roma : raccolte brevemente da molti autori antichi e moderni*, Rome, 1994, ainsi que G. Zorzi, *I disegni delle Antichità di A. Palladio*, Venise, 1959.

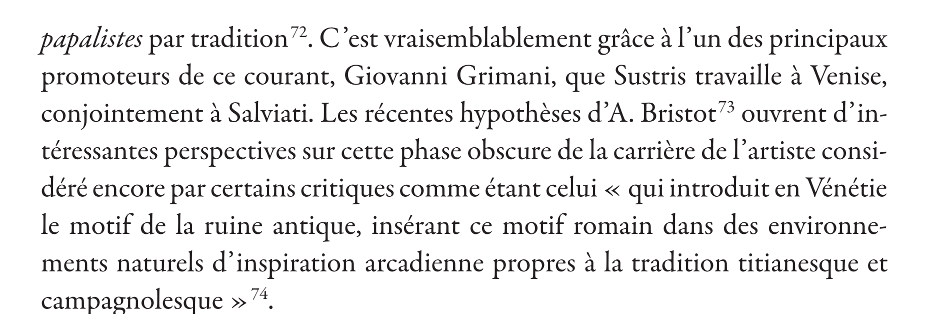
67. *Il terzo libro nel quale si figurano, e descrivono le antiquità di Roma*, in Venetia, per Francesco Marcolini, 1540.

68. La base de donnée *Edit16* (Iccu) recense plus d'une dizaine de publications entre 1543 et 1549. À Rome, Tramezzino était en revanche spécialisé dans l'édition d'ouvrages juridiques.

69. Publié en 1548, 1549 et 1552.

70. Outre cet ouvrage où Pirro Ligorio confesse voir en Rome un « strano laberinto » de ruines (f. 25 v.), Tramezzino publie, en 1553, la première carte de Rome de l'artiste où les édifices de la Rome antique sont représentés dans une version « restaurée ». Enfin, une ultime contribution mérite d'être signalée, car elle est à peine plus tardive : il s'agit du *Libri quattro dell'antichita della citta di Roma, raccolte sotto breuita da diuersi antichi et moderni scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano: con nuouo ordine fedelmente descritte, & rappresentate con bellissime figure, nel modo che quelle a' tempi nostri si ritrouano*, du toscan Bernardo Gamucci, publié en 1565 chez Gio. Varisco, e Compagni.

71. Sur ces trois premières figures, voir notamment M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, 1992, p. 95-168. Rappelons qu'Anton Francesco Doni publie en 1552 *I Marmi* chez Francesco Marcolini.



papalistes par tradition[72]. C'est vraisemblablement grâce à l'un des principaux promoteurs de ce courant, Giovanni Grimani, que Sustris travaille à Venise, conjointement à Salviati. Les récentes hypothèses d'A. Bristot[73] ouvrent d'intéressantes perspectives sur cette phase obscure de la carrière de l'artiste considéré encore par certains critiques comme étant celui « qui introduit en Vénétie le motif de la ruine antique, insérant ce motif romain dans des environnements naturels d'inspiration arcadienne propres à la tradition titianesque et campagnolesque »[74].

« Venetia Quanta Fuit », ou l'approche vénitienne du motif de la ruine

Le *Paysage avec deux figures*, tableau peu connu datable des années 1555-1560, attribué sans fondements à Sustris[75], puis récemment à Battista Franco[76], nous introduit à ce qui fait la spécificité de l'interprétation vénitienne du motif de la ruine dans le paysage. Dans un langage qui module l'héritage de Polidoro[77] et l'atmosphère *dossesque* – structure du paysage et de la narration –, les nouveaux enjeux esthétiques du thème, que l'on retrouve dans la production contemporaine




de Domenico Campagnola, se dégagent avec une clarté particulière. Si l'échelle des figures est nettement plus importante que chez Campagnola, le traitement

72. Sur ce point, voir M. Hochmann, *Venise et Rome, 1500-1600. Deux écoles de peintures et leurs échanges*, Genève, 2004, p. 93-112, et Id., « Les collections des familles "papalistes" à Venise et à Rome du XVIe au XVIIIe siècle », dans *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il 16. e il 18. Secolo* (Actes des journées d'études, Rome, septembre 1996), O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro et B. Toscano (éd.), Rome, 2001, p. 203-223.
73. Bristot, *op. cit.* note 34.
74. Saccomani, *op. cit.* note 56, p. 209.
75. Huile sur bois, 138,5 × 196 cm, Colnaghi, Londres - New York, hiver 1989-1990.
76. *Le ceneri violette di Giorgione : natura e maniera tra Tiziano e Caravaggio* (catalogue de l'exposition, Vittorio Sgarbi & Mauro Lucco [dir.], Mantoue, Palazzo del Te, 5 septembre 2004 - 9 janvier 2005), Milan, 2004, p. 256-257 (cat. 82). Lucco date l'œuvre d'environ 1552 et y voit la représentation du « Voyage à Béthléem ». Cette interprétation semble discutable au regard de l'iconographie de la jeune femme assise sur la gauche de l'œuvre : Lucco convient lui même de l'ambiguïté de ce duo, mais souligne combien « la situazione esistenziale [del soggetto] appare (...) troppo generica per poter essere meglio codificata ». Sur un autre plan, il semble difficile, par ailleurs, d'imaginer que la grande ruine soit grecque, comme Lucco le suggère rapidement. On peut supposer en revanche que Franco, l'auteur présumé du tableau, ait eu un accès plus facile aux ruines romaines. De même, il nous semble que la figure de la jeune femme puisse être comparée à la figure endormie du dessin de Polidoro da Caravaggio, conservé aux Offices (inv. 498P) et daté de 1525-1526.
77. L'échelle de la ruine dans le paysage témoigne d'une connaissance directe des fresques de San Silvestro al Quirinale.



de la ruine *hors contexte*, comme motif isolé et quasi-abstrait, est très comparable. Dans les deux cas, la ruine est traitée et intégrée selon un contexte figuratif nouveau, où elle apparaît non comme élément d'un dispositif symbolique – élégiaque ou théologique –, mais potentiellement comme une des « conventions » d'une peinture de paysage encore en cours d'auto-définition.

Le Louvre possède une série de dessins campagnolesques allant dans le sens de cette hypothèse. Parmi les dessins de paysage de collections, jadis placés dans des recueils – Gabriele Vendramin en possédait un « avec 53 dessins dont la moitié (...) de Campagnola, exécutés à la plume »[78] –, de nombreux exemplaires font état d'une approche toute particulière du motif de la ruine. À l'instar du dessin présenté à l'exposition *Splendeur de Venise*[79], le *Paysage avec ruines et fabriques*[80] (fig. 2) ou le *Paysage avec la ruine d'un édifice circulaire*[81] (fig. 3) présentent des vestiges d'aqueducs, d'amphithéâtres ou de mausolées antiques. Tout comme cette façade de temple archétypale (inspirée du temple de Saturne en bordure du Forum ?) insérée dans le tableau de Franco, ces ruines réduites à des modèles standardisés fonctionnent avant tout comme des types graphiques ou iconiques. La ruine d'amphithéâtre, et l'angle sous lequel elle est approchée, est en train de devenir un *leitmotiv* du répertoire antiquisant. On peut penser que Campagnola reproduit ce schéma dans le but de se confronter




78. M. A. Michiel, *Notizia d'opere di disegno*, Jacopo Morelli (éd.), Bassano, 1800. Outre ces dessins, il semble opportun de rappeler que Gabriele Vendramin possédait un *camerino delle anticaglie*, parmi les plus admirés de Venise ; il cite lui-même dans son testament, rédigé le 3 janvier 1547, les « molte antiquità de pietra et di metallo... » qui côtoient les « molte carte designate a man... » de sa collection.
79. Inv. 4764 ; Brouard, *op. cit.* note 2, p. 108-109.
80. Plume et encre brune sur papier, 381 × 224 mm, collé en plein, inscription « Dominicus Campagnola », inv. 4761, département des Arts graphiques, Louvre, Paris. Anciennement collection Mariette. Nous publions ici pour la première fois cette grande feuille qui semble bien autographe, malgré certaines solutions plastiques relativement approximatives – celles-ci peuvent être néanmoins la conséquence d'un automatisme propre à l'artiste : ainsi, le jeu de courbe/contre courbe, qui lie l'angle inférieur droit au premier talus (premier plan) à gauche, est une solution bien sommaire d'un point de vue esthétique ; de même, la simplicité de la composition contraste avec l'exemplaire inv. 4764. L'ensemble ne s'anime que grâce à la science calligraphique de Campagnola.
81. Plume et encre brune, 672 × 392 mm, inv. 4753, département des Arts graphiques, Louvre, Paris. Comme l'indique sa notice, ce dessin nous semble bien dériver d'une invention de Domenico Campagnola, comme le suggèrent la physionomie des personnages composant le cortège, le tracé, moins enlevé que dans les exemplaires inv. 4764 ou inv. 4761, et l'étrange opposition de style entre la ruine circulaire et les édifices de droite. Ici encore (cf. inv. 4764), la pliure au centre du dessin indique qu'il devait faire partie d'un recueil.

à une certaine norme de la ruine, voire en raison du caractère normatif du motif lui-même[82]. Car ces archétypes antiques ne sont plus ici les sémaphores d'une Antiquité idyllique, mais semblent bien être des modules reproductibles, réduits à leur seule valeur de *topoi* de la ruine (fronton, arches, cryptoportiques, etc.). Cette nouvelle perception de la ruine comme une des variables de la composition de paysage doit, sans aucun doute, à l'extension de la circulation et de la pratique des gravures[83]. Or Campagnola est bien celui qui, au travers de ses dessins de collections, souvent critiqués pour leur manque d'invention, contribue à codifier le *genre vénitien par excellence* – autrement dit le paysage *pastoral*. Ainsi, au tournant des années 1540-1550, l'artiste et ses suiveurs se chargent de transposer sur le papier – ce qui est moins coûteux pour les collectionneurs – un motif qui au préalable avait été introduit dans les décors peints (Palazzo Grimani, Villa dei Vescovi, Villa Barbaro, etc.). C'est dans ce travail d'invention d'un registre qu'il contribua à instituer en tant que genre autonome qu'il faut comprendre l'introduction du motif de la ruine chez Campagnola. Ici, nous voyons se dégager une manière vénitienne de traiter la ruine fondamentalement différente des habitudes flamandes ou toscano-romaines. Dans la mesure où « les ruines ne sont que très rarement dessinées à la ressemblance des ruines réelles »[84], les dessins de Campagnola poussent à son extrême conséquence le statut exemplaire propre à la ruine, devenue ainsi, par sa qualité synthétique, non référentielle et *quasi* artificielle, l'énième témoin du processus artistique de sélection, de composition, de déclinaison typologique, propre au genre du paysage en cours d'élaboration.




Elisabetta Saccomani émet l'hypothèse que la majeure partie de ces grands dessins finement exécutés était destinée à être gravée[85]. Ce point est discutable

82. Cette conformité est toute relative à Venise, car même lorsque les artistes disposent de modèles ou copient des compositions existantes citant des ruines antiques, on constate que leurs productions n'ont pas la dimension philologique des œuvres d'artistes Flamands. Ceci est illustré notamment par la reprise de l'*Asinaria*, gravée par Zenoi et éditée par G. Francesco Camocio (Milan, Civica Raccolta Achille Bertarelli, inv. SPP m. 15A-6 ; 300 × 413 mm) d'après une gravure originale de 1553 attribuée à Michele Grechi, où l'inversion « spéculaire (…) offre une vue du forum de Nerva qui n'est plus fidèle » ; cf. G. J. van der Sman, *op. cit.* note 21, p. 179-180 (notes 48-50).
83. Un atelier de chalcographie avait été ouvert tout spécialement par Lafréry en 1544 à Rome. Voir M. M. McGowan, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven - Londres, 2000.
84. Forero-Mendoza, *op. cit.* note 9, p. 153.
85. Saccomani, *op. cit.* note 56, p. 210 (note 39).





d'autant qu'on ne verrait pas l'utilité de réaliser des dessins de collection pour qu'ils soient ensuite copiés en atelier – leur caractère exclusif disparaîtrait. On connaît cependant une gravure, attribuée à Campagnola, représentant un paysage dominé par un édifice à l'antique et traversé par des bergers et leur troupeau (fig. 4)[86]. On y devine même la ruine d'un autre édifice – une forteresse sans doute – qui ponctue la ligne d'horizon sur la droite. Rosand et Muraro ont proposé de dater cette gravure d'environ 1530, tout en soulignant qu'elle « prélude aux xylographies plus panoramiques de Campagnola » [87] ; nous proposons ici en revanche une datation aux alentours de 1545-1550, plus en phase avec les évolutions que nous avons retracées. Hormis l'attribution, qu'il faudrait également reconsidérer – au regard de la composition –, le sujet est relativement atypique dans la production de Campagnola. L'ensemble peut se lire néanmoins comme une série de citations – le berger que l'on perçoit sur la gauche « varies the motif of a shepherd piping known in several drawings bearing old attributions to Titian » [88], tandis que l'arbre tortueux rappelle la gravure éponyme de Campagnola – à l'exception de l'édifice antiquisant qui semble, à priori, dépourvu de références figuratives. Il illustre une fois de plus la qualité inventive du monde antique de Campagnola ou de ses imitateurs vénitiens et padouans.




Nous avons souligné combien cette approche diffère de celle des artistes flamands ayant contribué à l'évolution de l'iconographie de la ruine à Venise. C'est sur ce dernier point que nous pouvons saisir toute l'originalité d'une conception autochtone, voire concurrente de Campagnola. Lorsqu'il intègre des édifices comparables à ce qu'il a pu observer chez ses homologues nordiques, Campagnola ne se soucie guère de leur nature vraisemblable. Comme le montre l'insertion, dans un paysage panoramique datable des mêmes années, d'un temple circulaire (fig. 5)[89] vaguement inspiré des exemples romains – on

86. *Paysage avec paysans et chien*, dimensions inconnues; voir Rosand et Muraro, *op. cit.* note 36, p. 157. La gravure existe en deux versions : l'une est une xylographie, l'autre est une eau-forte.

87. Rosand et Muraro, *ibid.*, p. 156 : « Combining landscape and genre, pastoral and archaeology, the woodcut seems to us a creation of about 1530-35 – a prelude to the more expansive vistas of Domenico Campagnola's somewhat later landscapes. »

88. Rosand et Muraro, *ibid.*, p. 156 : cette observation prend tout son sens avec l'exemplaire attribué à Titien et conservé à l'Albertina (*Berger avec son troupeau*, inv. 1477).

89. *Paysage avec un berger et son troupeau près d'une ville maritime*, plume et encre brune, collé en plein, 378 × 525 mm, département des Arts graphiques, Louvre, inv. 5576. Il s'agit sans doute d'un thème mythologique ou littéraire, comme le suggèrent les nombreux détails propres à une narration (bateaux à quais, cavaliers, couple au premier plan, convergence



peut le comparer à celui peint par Sustris dans l'un de ses chefs-d'œuvre, *Femmes au bain dans des thermes romains*[90] –, les constructions opérées par Campagnola dans l'environnement pastoral qu'il a lui-même standardisé sont génériques et trahissent un manque d'intérêt pour la dimension mélancolique de la ruine. Plus encore, on observe une certaine indifférence vis-à-vis de la structure même des édifices ; c'est là ce qui caractérise toute l'œuvre de Campagnola qui – à sa décharge certes – n'a pas l'expérience visuelle des champs de ruines romains exploités par les Flamands. Mais si ce point s'avère essentiel, il ne suffit pas à rendre compte des divergences d'approche des deux écoles. Le dessin de paysage de ruines tel qu'il est développé par Heemskerck, par exemple, n'obéit ni aux mêmes finalités, ni aux mêmes processus créateurs, que les dessins de Campagnola. Les dessins flamands préludent en général à la gravure, tandis que ceux de Campagnola constituent des œuvres autonomes. On pourra certes souligner des accointances entre les deux conceptions vénitiennes et flamandes de l'espace. Mais Heemskerck, tout comme Sustris dans ses peintures, compose des paysages ou plutôt des *environnements* de ruines, sur la base d'études concrètes ; Campagnola et ses imitateurs s'efforcent systématiquement de conjuguer les héritages du paysage vénitien et les formes conventionnelles de la ruine[91].





des différents groupes de gauche et de droite). L'attribution est remise en cause par la notice même du musée, à juste titre me semble-t-il – l'œuvre est considérée comme une « copie d'après » Campagnola. En effet, l'ensemble est mal structuré et présente des problèmes d'échelle : ainsi, la ligne qui lie le promontoire sur lequel se situent les cavaliers et le bateau arrimé laisse supposer que les deux parties sont sur un même plan, alors que les cavaliers sont deux fois plus grands que les matelots dudit bateau. Toutefois, comme le fait remarquer E. Saccomani (*op. cit.* note 56, p. 208-209), le trait est « raffinatissimo » ; celle-ci date le dessin de 1550 environ, car il témoignerait de cette « ripresa della tematica pastorale, ravvisabile anche nell'opera di Tiziano intorno al 1550 ».

90. Huile sur toile, 101 × 150 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG1540. Voir B. Meijer, dans *I Fiamminghi a Roma*, *op. cit.* note 32, p. 362-364 (cat. 211) : pour l'auteur, le temple rond à droite, ainsi que la ruine antique à gauche, sont « empruntés par Sustris aux illustrations de Sebastiano Serlio *Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma*, publié pour la première fois en mars 1540 par Francesco Marcolini ». Si l'œuvre de Sustris est sans doute caractérisée par sa multitude de sources visuelles (traités, ruines observées à Rome), celle de Campagnola n'a, en revanche, aucune prétention documentaire, comme le montre l'approximation de ses relevés archéologiques.

91. Saccomani, *op. cit.* note 56, p. 210, évoque cette pratique : « (...) i brani rovinistici tendono a diventare sempre più un semplice ingrediente pittoresco, al pari degli immancabili edifici rustici e delle figurine pastorali, secondo un gusto che tornerà di moda tra i paesaggisti del Settecento. »



Dans sa tentative d'acclimatation du motif de la ruine à d'autres *topoi* traditionnels du paysage vénitien, Campagnola opère une nouvelle subversion du paysage pastoral élaboré dans les deux premières décennies du siècle, comme le montrent les combinaisons simplifiées du *Paysage avec un édifice ruiné*[92] ou du *Paysage avec fabriques, pont et ruines* (fig. 6)[93]. Le dessinateur réunit ainsi les motifs des *fabriques* – qui connotaient en quelque sorte l'origine vénitienne des paysages champêtres[94] – et de la ruine antique en célébrant la communion emblématique de deux éléments sémantiquement hétérogènes. Finalement, déclinés sous diverses formes et dans différentes compositions, ces conglomérats de vestiges architecturaux sont le fruit d'une combinatoire iconographique qui, contrairement à la *fabrica*, ne revêtent pas d'implication idéologique[95].

92. Plume et encre sur papier préparé bleu, 158 x 360 mm, collé en plein, Louvre, département des Arts graphiques, inv. 4779. Il s'agit probablement d'un dessin non autographe, au regard de la facture trop sommaire de l'ensemble. Nous serions tenté d'ailleurs de le dater de la seconde moitié du XVIe siècle. L'édifice en ruine, massif et rectangulaire, évoque vaguement la fabrique de la Scuola Nuova della Misericordia, projetée par Jacopo Sansovino et commencée en 1534.




93. Plume et encre sur papier, 134 × 316 mm, Louvre, département des Arts graphiques, inv. 38422. Ici encore, le tracé, parfois hasardeux (certains traits n'esquissent rien de concret, comme on peut le noter au-dessus des maisons placée sur les fortifications), dénote une maîtrise très relative du dessin, et nous induit par conséquent à douter du caractère autographe de cette feuille. Quoi qu'il en soit, la composition est très équilibrée. Le motif de la ruine est quant à lui très élaboré, puisqu'il mêle une série de portiques et de cryptoportiques que jouxtent des fabriques et des roches en arrière-plan.
94. C. Brouard, « Les fabriques dans l'élaboration du paysage champêtre : l'exemple des dessins de la première moitié du XVIe siècle à Venise », *Bulletin de l'AHAI*, 10 (2004), p. 102-110.
95. Une liste non exhaustive de dessins attribués à Domenico Campagnola est ici proposée : *Paysage avec fabriques et ruines au bord de l'eau*, plume et encre brune sur papier (Louvre, département des Arts graphiques, inv. 4770), *Paysage avec des ruines romaines*, 215 × 356 mm, inscription « D. Campagnola » au verso (musée des Beaux-Arts, Budapest, inv. 1805 ; voir *Disegni veneti del museo di Budapest*, Ivan Fenyö (éd.), Vicence, 1965, cat. 19, p. 27), *Paysage avec deux passants et ville devant un aqueduc* (Kupferstichkabinett, Berlin inv. 16059 ; étrange ruine pyramidale que couronne un arc en ruine), *Paysage avec des ruines*, 261 × 392 mm (Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hambourg inv. 10589 ; composition où un massif boisé fait contrepoids aux ruines – en contrebas, près d'un cours d'eau et entre les deux 'pôles', se dressent des édifices ruraux), *Paysage avec deux passants et des cavaliers sur un fond de ruines romaines*, encre brune sur papier, 195 × 304 mm (Oxford, Christ Church College, inv. 0313 ; il ne s'agit sans doute pas d'un dessin autographe ; ruines composées d'un cryptoportique jouxtant des moulins), *Paysage avec fabriques et ruines romaines*, encre brune sur papier, 113 × 212 mm (Windsor Royal Library, inv. 4768 ; la ruine est « semblable » à certains exemples de Heemskerck, gravés

Étrangement, cette omniprésence de la ruine dans le paysage vénitien, aussi bien en peinture qu'en fresque[96], en dessin ou en gravure, ne sera plus à l'ordre du jour dès la fin du troisième quart de siècle. Cela témoigne d'un certain changement des mentalités – la publication des *Antiquités de Rome*, de Scamozzi, en 1582, laisserait pourtant préjuger du contraire – et peut-être de la fin d'une ère. En effet, cela coïncide avec la disparition des grands inventeurs du paysage vénitien – Titien, Campagnola, entre autres –, l'émergence d'une iconographie plus consensuelle du paysage, jusqu'à Rome même (Muziano), et l'attrait pour de nouvelles thématiques dans ce *genre* à part entière. Sustris lui-même avait déjà envisagé de nouveaux développements iconographiques, plus expressément en lien avec le contexte culturel dans lequel il évoluait, et l'introduction du jardin à la vénitienne, comme dans le *Noli me tangere* de Lille[97] sonne le glas d'une peinture de paysage sans références concrètes à l'environnement vénitien. On entrevoit là les premières étapes d'une forme moins pastorale du paysage à Venise ou Padoue – même si dans ce cas précis, l'œuvre a été conçue pour des commanditaires étrangers – orchestrée par celui qui, moins d'une décennie auparavant, avait contribué à en modifier les ingrédients. Ce retour au jardin ordonné est peut-être plus facile à rattacher à l'ouvrage qui suggéra la thématique des *rovine* : l'*Hypnerotomachia Poliphili* faisait s'alterner le jardin structuré, qui préfigure le *jardin à l'italienne*, et les champs de ruines dont nous avons évoqué l'impact sur les arts figuratifs à Venise. Toutefois, cette première forme de *veduta* à la vénitienne a la particularité d'être l'œuvre d'un flamand.




par Cock, comme la basilique romaine dans le *Ruinarum Templi Pacis Prospectus*, 1551), *Paysage côtier imaginaire avec des ruines*, plume et encre brune sur papier, 222 × 360 mm (Metropolitan Museum of Art, inv. 07.283.15), *Paysage avec des ruines antiques* (galerie des Offices, Gabinetto degli Disegni, inv. 469 P ; une annotation donne le nom de Pittoni).

96. On peut considérer que Benedetto et Carletto Caliari sont les derniers représentants de cette « tendance » ; voir L. Crosato Larcher, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Trévise, 1962.

97. Lille, palais des Beaux-Arts, inv. P 232. Voir la notice d'O. Le Bihan, dans *Splendeur de Venise, op. cit.* note 2, p. 184-185 (cat. 78).





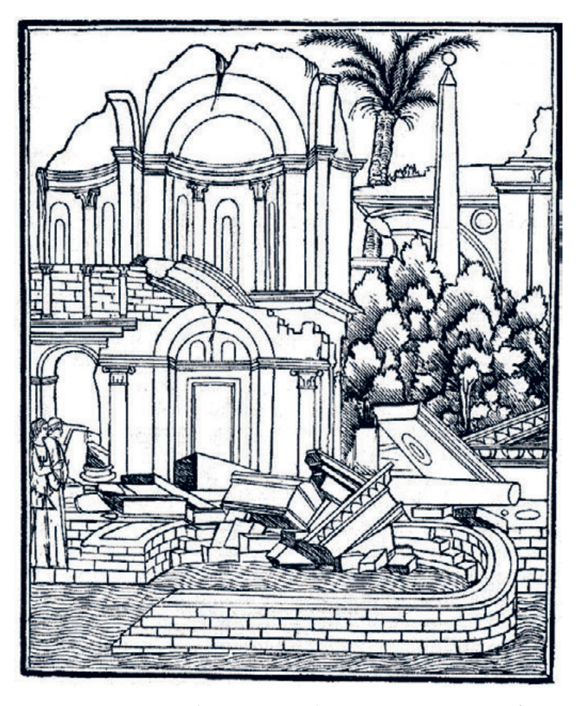



Fig. 1. — *Ruines*, d'après F. Colonna, *Hypnerotomachia Polipiphilii*











Fig. 2. — Domenico Campagnola, *Paysage avec ruines et fabriques*, Louvre, département des Arts graphiques







Fig. 3. — Domenico Campagnola, *Paysages avec ruine d'un édifice circulaire*, Louvre, département des Arts graphiques










Fig. 4. — Domenico Campagnola, *Paysage avec un berger et son troupeau*, Albertina







Fig. 5. — Domenico Campagnola, *Paysage avec un berger et son troupeau près d'une ville maritime*, Louvre, département des Arts graphiques











Fig. 6. — Domenico Campagnola, *Paysage avec maison, arbres, ruines, rochers et un pont*, Louvre, département des Arts graphiques